

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Hana Sirovica

*QUEER* FENOMENOLOŠKI PRISTUP *DRAG* PRAKSI VICTORIJE SIN

Diplomski rad

Mentorica: Lada Čale Feldman, prof. dr. sc.

Zagreb, prosinac 2018.

## SAŽETAK

U radu se kroz prizmu queer studija, studija izvedbe i teorije vizualnih umjetnosti tumači stvaralaštvo *drag* umjetnice Victorije Sin. Prvo se se kroz koncepcije ljepljivih objekata Sare Ahmed (2004) i dezidentifikacije Joséa Estebana Muñoz (1999) promišlja formacija *drag* persone Victorije Sin, a zatim se analiziraju dva izvedbena primjera. Na primjeru komične izvedbe *Sendvič* pokazuje se na koji se način Sin koristi humorom, dok se na primjeru izvedbe *Nebo kao slika. Slika kao mreža.* analiziraju različite vrste materije i objekata koje rabi. Cilj rada ponuditi je prilog proučavanju forme *draga* kao umjetničke prakse, a pritom kroz susret s konkretnom izvođačkom praksom dotaknuti pitanja materijalizacije roda i seksualnosti u odnosu prema objektima kroz medij izvedbe.

## KLJUČNE RIJEČI

izvedba, *drag*, *queer*, fenomenologija

## Sadržaj

1. UVOD: POČETNE POZICIJE .....	1
1.1 <i>QUEER</i> FENOMENOLOGIJA SARE AHMED.....	3
1.1.2. PROSTOR.....	4
1.1.3. USMJERENOST.....	5
1.1.4. DOLAZAK OBJEKTA.....	6
2. VICTORIA SIN: UMJETNOSTICA .....	7
2.1. NEVOLJE S DRAGOM .....	8
2.2. VICTORIA SIN: <i>DRAG</i> PERSONA .....	10
2.3. SENDVIČ.....	13
3. NEBO KAO SLIKA. SLIKA KAO MREŽA. ....	15
3.1. BIJELI SLOJ: FEMINISTIČKA RADIKALIZACIJA NARCIZMA .....	17
3.2 CRVENI SLOJ: LJEPLJIVI OBJEKTI .....	21
3.3 <i>QUEER</i> PASIJA VICTORIJE SIN .....	24
4. ZAKLJUČAK .....	27
5. LITERATURA.....	29



Slika 1: Snažna ženska figura (Victoria Sin 2016)



Slika 2: Slaba ženska figura (Victoria Sin 2016)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Izvor obje slike: <http://victoriasin.co.uk/>

## 1. UVOD: POČETNE POZICIJE

U posljednjih dvadeset godina područje *queer* proučavanja obilježile su velike promjene koje ću ukratko opisati ukazujući na terminološki pomak koji se izrazio u odustanku od sintagme *queer* teorija naspram šireg termina *queer* studiji. Ova terminološka promjena govori mnogo o promjenama u samom polju koje jednim dijelom odražavaju promjene unutar *queer* znanstvenog područja, ali imaju i veze s novim strujama u suvremenom feminizmu i humanistici općenito.

Kada govorim o unutrašnjoj promjeni, mislim prije svega na to da su se mnoge od pionirki i pionira tog polja, osobe koje su stvarale i afirmirale *queer* teoriju i čija se imena uz nju najviše vežu, od nje ili distanciraju ili jednostavno okreću drugim temama. Primjerice, Eve Kosofsky-Sedgwick i Lauren Berlant okrenule su se teoriji afekata, Michael Warner bavi se pitanjima sekularizacije, a Judith Butler prelazi na pitanja etike i pravednosti. U tekstovima novije generacije *queer* proučavateljica<sup>2</sup> uglavnom nailazimo na formulaciju *queer* studiji, a ukoliko se *queer* teorija gdje gdje i pojavi, najčešće je to zato da bi se ona pobijala, proglasila neuspješnom ili neadekvatnom.<sup>3</sup> Evo kako je problem formulirao José Esteban Muñoz:

„Rani savez *queer* teorije s aktivističkim pokretima poput *Queer Nation* i *Act-Up* značio je da bi teorijska produkcija trebala biti u neprestanom dijalogu s aktivizmom i političkim tijekovima. Međutim, 'teorija' u formulaciji '*queer* teorija' ostala je vrlo rigidna i tradicionalna u svom značenju. U ovom smislu 'teorija' u *queer* teoriji nikad nije postala *queer*.“ (2000: 89)

Ova promjena jednim je dijelom nastavak teorijskih dilema koje obilježuju ovo područje od samih početaka, pa u tom smislu prijelaz na *queer* studije predstavlja svojevrсно priznanje

---

<sup>2</sup> Znak : koji rabim uz normativni ženski oblik preuzela sam od feminističkog portala Krilo, a njime pokušavam zaobići rodnu binarnost pisma na hrvatskom. Ovu praksu odlučila sam preuzeti jer se radi o prvom sistematičnijem pokušaju da se u okviru hrvatskog pisma uvede rodno osjetljiva praksa. Upućujem i na njihovu elaboraciju takvog izbora na [www.krilo.info/inkluzivnost/](http://www.krilo.info/inkluzivnost/)

<sup>3</sup> usp. npr. Berlant i Warner (1995), Halperin (2003), Ruffolo (2009)

poraza teorije u političkom smislu, čemu su svakako doprinijeli i novi glasovi iz područja studija invaliditeta i rase, transrodnih i interspolnih studija.

Unatoč, dakle, tomu što je *queer* teorija bila usmjerena protiv institucionalizacije i formacije vlastitog kanona, vrlo brzo pronalazimo ju u institucijama, na silabima, s više-manje jasno definiranim korpusom ključnih tekstova i popisom vodećih intelektualnih imena. Nadalje, odmak od *queer* teorije u (ili ka) *queer* studijima predstavlja odmak prije svega od nasljeđa Foucaultove i psihoanalitičke teorije koje su ponajviše obilježile većinu 'kanonskih' tekstova.

Idući je bitan moment svakako to što seksualnost prestaje u tolikoj mjeri biti središnjom temom analize u *queer* studijima. Njihova se pažnja sve više okreće pojavama koje dolaze uz seksualnost ili ju okružuju, kao i odnosima kojih je seksualnost tek dio (usp. Halley i Parker 2011; Dean 2015).

U tom smislu unutar *queer* studija govorimo o zaokretima vidljivima i šire u humanistici koji se na različite načine odmiču od nasljeđa (post)strukturalizma. To su tzv. afektivni zaokret i niz teorija koje opisujemo terminom 'novi materijalizmi'. Njihov zajednički nazivnik možemo pronaći u pokušajima da se udalje od jezičnog konstruktivizma i pitanja vezanih uz procese reprezentacije, a veću pažnju posvete materijalnome, odnosno različitim načinima na koje afekti, objekti i stvari, a ne samo (misleći) subjekti imaju kapacitet da *djeluju* (usp. Clough 2010).

Takvo ću opredjeljenje u ovom radu oprimjeriti putem teorije Sare Ahmed (2006) koja poseže prvenstveno za fenomenološkom tradicijom kada objašnjava mehanizme koji orijentiraju tijela k (seksualnim) objektima, što joj omogućuje da govori o prostornoj i vremenskoj, ali i emotivnoj uvjetovanosti orijentacije i percepcije.

Zaokreti i promjene fokusa koje sam ukratko opisala predstavljaju teorijsku pozadinu na kojoj nastaje ovaj rad i one u velikoj mjeri oblikuju i njegov, odnosno moj fokus. U radu ću kroz prizmu *queer* studija, studija izvedbe i teorije vizualnih umjetnosti tumačiti stvaralaštvo *drag* umjetnice<sup>4</sup> Victorije Sin.

Prvo ću odrediti osnovne kategorije Ahmedine (2006) fenomenološke analize te predstaviti Victoriju Sin kao umjetnicu i kao *drag* personu. Pristupit ću formaciji Sin kao persone koncepcijama ljepljivih objekata Sare Ahmed (2004) i dezidentifikacije Joséa Estebana

---

<sup>4</sup> Victoria Sin izjašnjava se kao rodno nebinarna osoba i shodno tome u engleskom jeziku koristi množinu i zamjenice *they/them/their*. Hrvatska množina nije rodno neutralna, stoga pišem znak ♀ i normativni ženski oblik.

Muñoza (1999). Zatim ću u središnjem i najvećem dijelu rada analizirati dva izvedbena primjera. Na primjeru komične izvedbe *Sendvič* pokazat ću na koji se način Sin koristi humorom, a preko izvedbe *Nebo kao slika. Slika kao mreža.* pozabavit ću se različitim vrstama materije i objekata koji se u izvedbi javljaju. Cilj rada ponuditi je prilog proučavanju forme *draga* kao umjetničke prakse, a pritom kroz susret s konkretnom izvođačkom praksom dotaknuti pitanja materijalizacije roda i seksualnosti u odnosu prema objektima kroz medij izvedbe.

## 1.1 QUEER FENOMENOLOGIJA SARE AHMED

“Pleasure creates an object, even when  
the object of pleasure appears before us”

Sara Ahmed

U knjizi *Queer fenomenologija* Sara Ahmed (2006) bavi se pitanjem orijentacije tijela prema objektima, pri čemu seksualnu orijentaciju ne promatra kao nešto što tijela ili subjekti 'imaju', već kao nešto što se odvija, oblikuje i događa u susretima s objektima, onda kada s njima dijelimo prostor i vrijeme.

Posebno je zanimljivo u njezinoj analizi to što kombinira pristupe fenomenologije i *queer* studija, što joj omogućuje da promisli seksualnost, rod i rasu kao načine *tjelesne* orijentacije, postavi ih u koordinate prostora i vremena i pokaže u kolikoj su mjeri oni proizlaze iz kontakta ili relacija s objektima. „Ako pretpostavimo da je seksualnost ključna za tjelesnu orijentaciju, za to kako nastanjujemo prostore, tada razlike u tome kako se seksualno orijentiramo nisu samo pitanje prema kojim se objektima orijentiramo, nego i toga kako se svojim tijelima širimo u svijet“ (2006: 68). Utemeljenost u fenomenologiji Ahmed je iskoristila kako bi neke od ključnih koncepcija *queer* studija – kao što su prisilna heteroseksualnost, mehanizmi roda i rase, te na koncu i sam pojam *queer* – preosmislila i nadopunila polazeći od tijela i afekata<sup>5</sup>. Skicirat ću ukratko njezinu argumentaciju s obzirom na kategorije koje će nas u ostatku rada najviše zanimati.

---

<sup>5</sup> Iako u teorijama afekata postoje različite definicije tog termina koje se uglavnom temelje na opreci afekta od emocije, Ahmed se zalaže protiv stroge podjele i ove pojmove koristi međuzamjenjivo.



### 1.1.2. PROSTOR

Za Ahmed, važan poučak fenomenologije je idući: „prostori nisu izvanjski tijelima.“ (2006:13) Ono što tijelo razlikuje od svijeta neživih objekata je mogućnost pokreta, protežnosti u prostor, mogućnost da zauzmu, poprime prostor i rukuju objektima. Orijentirati se znači poravnati svoje tijelo s dimenzijama prostora koji ga okružuje, pomaknuti se duž njega, usmjeriti se, zaputiti u nekom smjeru (*ibid.* 8). Nezaobilazan element te usmjerenosti je percepcija kao tjelesni proces kojim objekte uopće prepoznavamo, kroz koji oni poprimaju obrise i konture, odnosno unutrašnje i izvanjske granice – drugim riječima, kao ono što tijelu daje perspektivu. Pitajući se o uvjetima mogućnosti da se granice objekata i svijeta stvore, tj. zašto se neki objekti uopće mogu pojaviti, izdvojiti iz pozadine da bi se zatim tijela mogla okretati od njih ili prema njima, spram njih orijentirati, Ahmed ističe važnost tjelesnog ponavljanja ili navike. Na tragu Butlerine teze o rodu kao o rezultatu povijesnog taloženja tjelesnih kretnji, razradila je koncept koji naziva *tjelesni horizont*. Tjelesni horizont čine „sedimentirane povijesti tijela“ te on određuje koji su objekti uopće u dosegu (*ibid.* 56). Da bismo objekt zapazili, moramo ga izdvojiti iz pozadine, ocrtati njegove konture i pripisati mu attribute. Napraviti taj korak, izoštriti objekt, znači odsjeći ga od njegove okoline i njegove povijesti, odnosno od puta koji je taj objekt prošao da bi se susreo s nama, odnosno zaboraviti (minuli) rad kao nužni dio tog dolaska. Paradoksalno, ono što omogućuje da zaboravimo rad – pozadina na kojoj se objekt pojavljuje - upravo je rezultat ponavljanja tog rada (usp. *ibid.* 39).

### 1.1.3. USMJERENOST

Smjerovi tjelesnih orijentacija, naime, povlače sa sobom i određene afektivne registre koji određuju na koje nas načine objekti mogu 'dirnuti' onda kada se s njima susrećemo. Primjerice, kada govori o izboru seksualnih objekata, Ahmed tvrdi sljedeće: „Na neki način sugeriram da je objekt pri izboru seksualnih objekata ljepljiv: druge stvari mogu se 'zalijepiti' kad se orijentiramo prema objektima, pogotovo ako takve orijentacije ne prate obiteljsku ili društvenu liniju“ (*ibid.* 101). Kolektivne orijentacije ne određuju dakle samo izbor objekata već i u širem smislu načine kako im pristupamo – imati orijentaciju znači pratiti određenu putanju, liniju u koju tjelesno i emotivno aktivno ulažemo, a koja paradoksalno postaje manje vidljiva što ju više tijela prati – uloženi rad ju briše, čini nevidljivom. Poznati prostori i smjerovi „postaju kao druga koža“, tijelo se u njima osjeća ugodno, zna na čemu je, može se u njih proširiti i poprimiti obris (*ibid.* 17). Neka se tijela ne mogu tako lagodno uvući pod kožu društvenog tkiva, a kada pokušaju ona reorijentiraju, *pomjeraju* prostor oko sebe. Tjelesna reorijentacija može, dakle, donijeti i društvenu.

Zasad možemo zaključiti sljedeće: prostori su već na neki način orijentirani, odnosno bolje pristaju nekim tijelima nego nekim drugima, a tjelesna orijentacija koja uključuje perceptivnu i društvenu povijest tijela, odnosno *tjelesni horizont*, omogućuje susrete s objektima tako što neke druge objekte isključuje. Obje su ove orijentacije – orijentacija prostora i tijela – mehanizmi koji stvaraju granice, odnosno isključuju neke objekte i smjerove iz dosega tijela tako što preferiraju neke druge. Ahmed izdvaja rod, seksualnost i rasu kao oblike orijentacijskih sredstava: oni usmjeravaju tijela i doprinose tomu da „susreti s nekim objektima češće stvaraju sretne osjećaje, a s nekim drugima zazor“ (*ibid.* 62).

#### 1.1.4. DOLAZAK OBJEKTA

Kako se objekti pojavljuju pred nama? Prvo ih moramo izdvojiti iz pozadine, koja je prostorna ali i vremenska: percipirati objekt koji je pred nama znači zanemariti, zaboraviti uvjete njegova dolaska – rad i vrijeme koji su mu omogućili da se pojavi. Ahmed ovaj proces uspoređuje s fetišizacijom robe u marksističkoj teoriji: „Nije samo roba rezultat fetišizacije: objekti koje percipiram kao objekte, kao nešto što ima svoja svojstva, također su proizvod fetišizma“ (*ibid.* 41). Objekti se, dakle, pojavljuju zato što smo zaboravili povijest njihova dolaska. Iduće želim obratiti pozornost na status objekta s obzirom na njegovu funkcionalnost, što nas približuje području umjetnosti.

Naime, „objekti nisu samo oblikovani minulim radom, nego i poprimaju oblik rada koji obavljaju“ (*ibid.* 44). Ahmed ovdje polazi od Heideggerove podjele materije na objekte i stvari: objekti su materija koja ima završen oblik i osobine koje su usmjerene nekakvoj upotrebi, oni preuzimaju oblik svoje namjene, svog potencijala da posluže tijelima kao alati, dok su stvari nakupine materije koje nemaju takvu zaokruženost i zbog toga ih drukčije percipiramo. Objekti mogu postati stvari onda kada zakažu u svojoj funkciji, a paradoksalno je što ih tek tada percipiramo kao nešto što ima neke svoje osobine koje se ne mogu svesti samo na upotrebnu vrijednost. Percepcija i upotreba stoga se nalaze u određenoj opreci – objekt zaista percipiramo tek onda kada zakaže. Heidegger mora pribjeći kategoriji intencionalnosti kako bi opravdao ovu podjelu pa prema njemu objekt poprima oblik intencije, odnosno svoje namjene, dok Ahmed nasuprot tomu tvrdi kako se radi o relacijskom pitanju koje se podjednako tiče tijela i objekata. Prema tomu, promašaj objekta da ispuni neku svoju funkciju ne proizlazi iz objekta, već iz „promašaja objekata i tijela da rade zajedno“, odnosno iz neuspjelih orijentacija (*ibid.* 52).

Ovo bih povezala s rodnom kao orijentacijskim mehanizmom koji, između ostalog, orodnjuje tijela tako što anatomiju svodi na njezinu 'upotrebnu' vrijednost odnosno potencijal za reprodukciju, pa tako sekundarne ženske fizičke karakteristike i obrise tijela objašnjava preko njihovog potencijala za heteroseksualni seks, oplodnju i trudnoću. Utoliko što „pripisati atribut objektu znači interpretirati objekt“ (*ibid.* 33), a slijed orijentacijskih sredstava koja

usmjeruju percepciju i teže 'ispraviti' nepravilnosti prate smjerove i putanje cisheteronormativnih koncepcija roda i seksualnosti, govorit ću o *drag*u kao vizualnom i izvedbenom obliku koji osujećuje takav interpretacijski proces, kako u interpretativnom okviru teorije ili kritike umjetnosti, tako i izvan njega. Dakle, o *drag*u kao mehanizmu dezorijentacije i reorijentacije na osima roda, seksualnosti, a u slučaju Victorije Sin i rase.

## 2. VICTORIA SIN: UMJETNIČICA

Victoria Sin (rođ. 1991) je kinesko-kanadska multimedijalna umjetnica koja koristi *drag* u izvedbenim i vizualnim radovima, a radi i živi u Londonu. Prvo ću ukratko skicirati njezinu poetiku i glavne preokupacije, a kasnije u radu fokus će biti na konkretnim primjerima, izvedbama *Sendvič* koja se održala 28. rujna ove godine na njujorškom Dragcomu i *Nebo kao Slika. Slika kao mreža.* koja se održala u londonskoj galeriji Serpentine 17. srpnja ove godine. Za njein je rad specifično to što podjednako djeluje na *drag* i umjetničkoj sceni, što znači da nastupa u okvirima dviju vrlo različitih vrsti prostora izvedbe. S jedne strane, to su noćni klubovi kao poprišta *drag show-a*, odnosno programa koji se sastoje od niza kraćih, komičnih točaka, a kroz njih se izmjenjuju različite izvođačice i izvođači. S druge pak strane govorimo o muzejima ili galerijama, odnosno mjestima visoke kulture s potpuno drukčijim (umjetničkim i društvenim) konvencijama i očekivanjima koja uokviruju izvedbu. Sin nikako nije prva umjetnica koja je prekoračila granicu koja dijeli *drag* kao 'zabavljačku' od draga kao 'ozbiljne' umjetničke forme (spomenut ću pionirku Vaginal Creme Davis), no smatram kako je njezino stvaralaštvo posebno zbog iznimno slojevite persone koju gradi na razmeđu *draga* kao popularne i *draga* kao estetske pojave, a zatim i zbog načina na koje u slojeve te persone uključuje različite kulturne kodove ženstvenosti kombinirajući vizualne, jezične i materijalne elemente. No prije no što prijedemo na specifičnosti njezinih izvedbi, pogledajmo kako sama Sin shvaća *drag* i zašto je sama njezina pojava, kao nemuške osobe i lezbijke, činjenica koja reorijentira, preslaguje prostore *drag* scene i u tom je smislu *queer* feministički čin.



Slika 3<sup>6</sup>

## 2.1. NEVOLJE S *DRAGOM*

Ukratko ću ukazati na neke probleme s *dragom* uz pomoć teksta samie Victorije Sin (2015). U eseju *Daješ mi dečka. Nije dovoljno ženstveno*.<sup>7</sup> Sin se postavlja protiv problema *drag* kulture koje proizlaze iz dominantne ideje prema kojoj je *drag* nešto što pripada gej muškarcima:

„Svjetovi draga i feminizma ne preklapaju se dovoljno, jer često zaboravljamo da su homofobija i mizoginija duboko isprepletene. Subverzivni potencijal *draga* kao alata za postmoderni feminizam je ogroman: činjenica da *drag* razdvaja izvedbu roda od tijela ukazuje na parodičnost izvedbe roda na raznim razinama.“

<sup>6</sup> Izvor: <http://www.steakouselive.com/steakhouse-live-festival-2016-documentation/>

<sup>7</sup> esej je dostupan na web adresi <http://autoitaliasoutheast.org/blog/news/2015/05/12/3755/>

Već iz ovog citata možemo zaključiti kako Sin poznaje teoriju Judith Butler i gradi personu na temeljima njezinih zaključaka o rodu kao društvenom konstrukt koji se tjelesno materijalizira. Obratila bih pažnju i na nastavak ovog eseja, budući da u njemu Sin ističe probleme prisutne u *drag* kulturi nasuprot kojima gradi svoj rad.

Naime, Sin opisuje problem mizoginije u *dragu* srednje struje na primjeru najpopularnijeg i najmasovnijeg *drag* fenomena, *reality* emisije *RuPaul's Drag Race*, koji u trenutku nastanka Sininog teksta nije dopuštao ženama da sudjeluju u natjecanju<sup>8</sup> i u kojemu suci i sutkinje nerijetko vrednuju natjecateljice tako što se pozivaju na problematične kriterije vjernosti, istinolikosti spram ideala ženstvene ljepote, a da ih pritom ne propituju. Na taj način prostori *drag* kulture (barem oni koje vezujemo za kraljice, odnosno *drag* ženstvenost) nerijetko reproduciraju cisheteropatrijarhalnu logiku rodne binarnosti koja, da pribjegnemo Ahmedinoj terminologiji, 'poravnavaju' rodno izražavanje sa seksualnom orijentacijom, tumače ih spram rodni i seksualnih orijentacijskih osi dominantne kulture.

Sin se u ovom eseju, ali i kroz svoju praksu, suprotstavlja ovakvom uskom i esencijalističkom pogledu na *drag*. Valja istaknuti kako je ista pretpostavka – o *dragu* kao nečemu što pripada gej muškarcima – bila temelj ranijih feminističkih osuda *drag* kulture. Primjerice, teoretičarka izvedbe Jill Dolan napisala je kako u *dragu* žene „postaju objekt razmjene između muškog izvođača i obično muškog gledatelja“ (1985: 8). Na istom tragu Peggy Phelan ustvrdila je kako u *dragu* „muškarac imitira sliku žene kako bi potvrdio da mu ona pripada“ i pritom „uprizoruje izvedbu faličke funkcije“ (1993:17). Feministička se percepcija u međuvremenu uvelike promijenila, no ostaje činjenica da i analize koje su sklonije *dragu* najčešće promatraju tu praksu kao muški gej fenomen. S druge strane, u posljednje vrijeme sve je veći broj *drag* kraljica koje su žene ili nemuške osobe, kao i izvođačice poput Sin u čijoj praksi možemo pronaći jasne odjeke *queer* i feminističke teorije i koje svakako zaslužuju da im se kritički pristupa, imajući na umu njihov položaj na margini *drag* kulture.

---

<sup>8</sup> u međuvremenu se to promijenilo, pa program dopušta natjecateljice, doduše samo ukoliko se radi o trans ženama

## 2.2. VICTORIA SIN: *DRAG PERSONA*

Sin kao *drag* persona nadilazi konkretne primjere koje ću kasnije analizirati,<sup>9</sup> stoga ćemo se prvo posvetiti dvama aspektima izgradnje persone koji nadilaze okvir pojedinih izvedbi. Prvo ću izdvojiti njezin specifičan odnos prema materijalima *draga* koje uključuje u vlastite tjelesne obrise, odnosno tjelesni horizont, a zatim ću prijeći na načine (dez)identifikacije kojima uključuje različite kulturne objekte ženstvenosti u *personu*.

Ranije sam locirala utjecaj koncepcije roda Judith Butler na Sin. U mojoj perspektivi slijedit ću dopune koje toj teoriji nudi Ahmed. „Ono što *drag* može je ciljano okupirati konstrukcije koje se upisuju na površine tijela, oko kojih se svijet organizira“, napisala je Sin (2015) o potencijalima draga, a pokazat ću kako taj potencijal ostvaruje u izgradnji svoje persone.

Pogledajmo način na koji tretira snagu perike kao objekta na primjeru kratkog filma *Drag transformacija Victorije Sin*.<sup>10</sup>

„Kada stavim periku, višića sam. Moja perika je golema. Ona stoji na putu. Njezina prisutnost tjera te da odstupiš. Ona izgleda kao da je pojela tvoju periku za doručak i zatim pojela tebe iako je već bila sita. Što je kosa veća, veći je prostor koji zauzimam. Uvijek je to bio moj prostor. Ali sada znaš da stojiš u njemu i pomičeš se. Moja me perika proždire. Ona grije moj mozak i šapće mi u uši: ti vrijediš više. Cijeni sebe. Ti si kolosalna. Tvoji koraci imaju značaj i težinu. Kada te ljudi čuju naprave mjesta. Vjerujem svojoj perici. Postajem svoja perika. Moja je perika golema. Pomaže mi da zauzmem prostor tako da me ne možeš ne vidjeti. Ne možeš me zanemariti.“

Periku, dakle, opisuje kao *orijentacijsko sredstvo*: taj joj predmet pomaže da poprimi prostor, da nosi svoje tijelo onako kako ga osjeća. Nadalje, pomaže joj da se kreće, prati putanju koju želi tako što pomiče druge osobe, prepreke s puta. Perika je, također, poprimila i neke druge osobine: ona govori, ulijeva samopouzdanje, na nju se lijepi osjećaj vrijednosti. Zato bih je tretirala kao ljepljivi objekt u smislu u kojem termin rabi Sara Ahmed (2004). Prema Ahmed,

---

<sup>9</sup> Uz to, nadilazi i okvir pojedinog medija – ona je prisutna u video umjetnosti, a njezine tragove nalazimo na internetu. Na Instagram profilu (@sinforvictory) Sin se poigrava tropom Veronikinog rupca objavljujući maramice s tragovima šminke koju skida poslije svakog nastupa (primjeri se nalaze na samom početku ovog rada). Tako se persona Victorije Sin širi i u prostor virtualnog kroz dokumentaciju efemernih ostataka svake svoje inkarnacije.

<sup>10</sup> video je dostupan na <https://vimeo.com/221398237>

objekti postaju ljepljivi tako što se na njihovu površinu lijepe drugi objekti (kako materijalni, tako i kulturni te emocionalni). Pritom naglašuje kako je važno motriti relacijsku prirodu toga procesa: „'ljepljivost' površine efekt je povijesti kontakta između tijela, objekata i znakova. (...) Vrlo je, dakle teško ustvrditi kako je nešto postalo ljepljivo.“ (2004: 90) Ljepljiva površina objekta i znak koji se zalijepio za objekt – u ovom slučaju kolosalnost, značaj, vrijednost i perika, ali i tijelo Victorije Sin na koje se sve to doslovno priljepljuje posredstvom perike - ne mogu se samo tako razdvojiti na neovisne razine kojima možemo pristupiti. „Ono što *drag* može je ciljano okupirati konstrukcije koje se upisuju na površine tijela, oko kojih se svijet organizira.“



Slika 4: kadar iz filma *Drag transformacija Victorije Sin*<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Izvor: <https://vimeo.com/221398237>



Sinin odnos prema ženstvenostima koje utjelovljuje jednako je kompleksan i nemoguće ga je obuhvatiti ili raspetljati, no čini mi se kako mnoge njegove aspekte možemo povezati s Muñozovom teorijom dezidentifikacije kao oblika izvedbe politike *queer* nebijelih osoba. Objasniti ću prvo sam pojam. Muñoz počinje od podjela političkog teoretičara Michela Pecheuxa prema kojoj postoje tri načina formacije subjekta u odnosu na ideologiju: identifikacija, protuidentifikacija i dezidentifikacija. 'Pravu' identifikaciju određuje uspješna interpelacija što vodi asimilaciji subjekta. Nasuprot tomu, pri protuidentifikaciji subjekt se identificira protiv nečega, odnosno pruža aktivan otpor. Dezidentifikacija, pak, predstavlja treći način kojim se subjekt nosi s dominantnom ideologijom, a kroz koji se „ne asimilira unutar takve strukture niti joj se jasno protivi: dezidentifikacija je strategija koja radi na, unutar i protiv dominantne ideologije,“ a proizlazi iz promašene interpelacije u javnoj sferi (1999: 11). Prema Muñozovu modelu, u slučaju manjinskih subjekata ideološke restrikcije ometaju proces uspješnog poistovjećivanja ili 'prave' identifikacije, jer takvi subjekti nužno prerađuju (ne)mogućnosti koje im dominantna kultura postavlja, odnosno uzak kulturni repertoar i spektar subjektivnih pozicija koje uopće mogu zamisliti, izmaštati ili htjeti postati. Manjinski subjekti stoga moraju istovremeno raditi uz i protiv tih (ne)mogućnosti (*ibid.* 12).

Victoria Sin azijska je osoba koja gradi personu tako što briše označitelje rase s vlastitog lica i prekriva ga bijelom bojom. Nadalje, konture tijela koje poprima evociraju idealne ženstvene figure bijele zvijezde doba klasičnog Hollywooda, ali i suvremenih *reality* zvijezda poput Kim Kardashian. Stoga bih njezinu izvedbu ženstvenosti opisala terminom dezidentifikacije. Ona utjelovljuje, inkarnira kulturni ideal od kojega ju razdvajaju tri orijentacijske osi dominantne kulture: rase, seksualna i rodna. Možemo ustvrditi kako Sin „izlaganjem spektakularne bjelačkosti obznanjuje rasu“ (Rodriguez 2014: 168).

Čini mi se kako i Sininu masku možemo tumačiti kao izraz podvojenosti koja proizlazi iz dezidentifikacije koju Butler opisuje kao „nelagodni osjećaj stajanja pod znakom kojem se pripada i ne pripada“ (prema Muñoz 1999: 12). Izražajni obrisi obrva i usana, pri čemu linija gornje usne kao da se stalno gadi nečemu, signalizira povišeni afektivni spektar (najčešće negativnih) emocija: zazora, gađenja, patnje, ekstremne dosade, ljutnje, što ovisi o rasvjeti, atmosferi i pokretu ili pozi, kao i vrlo minimalnim ali efektnim pokretima lica; ali uvijek komunicira nelagodni višak, ekces.

Zaključila bih ovaj dio poveznicom između dezidentifikacije i ljepljivosti objekata koje sam izdvojila kao dva procesa koje možemo uočiti u kompleksnim odnosima spram ženstvenosti, tjelesnosti i rase u radu i personi Victorije Sin. Preko primjera perike pokazala sam kako je *drag* persona Victoria Sin u snažnoj emotivnoj relaciji s materijalima koji ju grade i koji se na nju lijepe. To sam povezala s koncepcijom dezidentifikacije koja za Muñoza nije samo pitanje zauzeća subjektivnih pozicija, ona uključuje i ambivalentne odnose koji se spram njih grade, jer smatram da *persona* Victorije Sin kroz materijalne vizualne elemente vlastite utjelovljenosti opimjeruje neke od ovih ambivalencija. Sada ću prijeći na primjere konkretnih izvedbi preko kojih ću pokazati razlike između Sininih izvedbi *draga* u klupskim prostorima i u galerijskim prostorima te dalje nastaviti s analizom različitih materijala, objekata i objektnih odnosa koje se u njima javljaju.

### 2.3. SENDVIČ

U klupskim izvedbama Sin se u većoj mjeri koristi humorom, a u točki *Sendvič* on proizlazi iz nesrazmjera prenatraglašeno ozbiljnog izraza grimase koju Sin gradi šminkom i minimalnih scenskih gesti koje su većinom neočekivano banalne, svakodnevnne, a izvodi ih nonšalantno, čak djelujući pomalo trapavo, iako se – što se vidi iz vrlo precizne usklađenosti s glazbom – radi o pokretu koji proizlazi iz vrlo precizne koreografije. U izvedbi *Sendvič* Sin publici pokazuje izbor (jeftinih) sireva i polako, uz iznimnu pažnju slaže vrlo neugledan sendvič od kruha i sira koji u završnom dijelu točke nudi osobama iz publike (točka je zapravo dosjetka koja se temelji na doslovnoj realizaciji poruke „Ženo, složi mi sendvič“). Humor proizlazi iz različitih nesrazmjera, prenatraglašenih neskladnosti kojima se Sin poigrava u ovom kratkom skeču. Kao prvo, utjelovljuje dvije potpuno različite figure ženstvenosti. S jedne strane to je glamurozna diva, a s druge nimalo glamurozna kućanica. Iz ovog spoja proizlazi i proturječan odnos prema radnji pripreme sendviča – kućanica ga želi složiti i ponuditi publici, dok se divi gadi što mora sudjelovati u tako trivijalnoj radnji. Maska pak dodatno produbljuje ovo proturječje, jer i kad se trudi ljubazno nasmiješiti, Sin istovremeno izgleda zgroženo vlastitom gestom. Svi ovi nesrazmjeri, kao ono što je u izvedbi smiješno, proizlaze „iz različitih nemogućnosti objekata i tijela da rade skupa“ (Ahmed 2006: 47). Promotrimo pobliže koji su to neskladi i promašaji. Nož je omanja sjekirica, dakle nije nimalo praktičan izbor za mazanje kruha maslacem.

Tu su i nimalo svrsishodne svilene rukavice koje sežu iznad ramena, tako da Sin mora uložiti povelik trud kako bi odmotala sir i maslac a da ih pritom ne uprlja. Nadalje, javlja se i nesrazmjer između Sinina nemara prema (namjenskom) sendviču i velike brige s kojom je očigledno pristupila svome *drag* kostimu, a on je pak sasvim nepraktičan, utoliko što ograničuje korak i kretnje.



Slika 5: kadar iz snimke izvedbe *Sendvič*<sup>12</sup>

Ovaj ću nesklad koji istovremeno sadrži virtuoznost i promašaj povezati s Muñozovim koncepcijama *queer* promašaja i *queer* virtuoznosti kao estetskim kategorijama koje ćemo sagledati u odnosu spram normativne temporalnosti, odnosno onoga što je Ahmed (2006)

<sup>12</sup> Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=IT8pCDq3B38>

opisala kao *strejt*<sup>13</sup> vrijeme. Prema Muñozu, „*queer* promašaj često se proglašava i razumije kao promašaj jer odbija normativne ideje i vrijednosti“, a zapravo se ne radi o estetskom promašaju već o političkom odbijanju, namjernoj beznadnosti (2009: 173). *Queer* virtuoznost, s druge strane, također vezuje uz bijeg iz *strejt* temporalnosti, kao „oblik vještine, virtuoznosti koja omogućuje bijeg“ (2009: 178).

U *Sendviču* Sin demonstrira takvu virtuoznost u (*queer*) formi *drag* ženstvenosti, dok s obzirom na (normativni) zadatak kućanskog rada koji heteropatrijarhalna kultura nameće ženama i vezuje uz ženstvenost – on<sup>a</sup> namjerno promašuje. Osim što sam htjela Sin povezati s njegovim estetskim kategorijama, Muñozovu sam perspektivu htjela spomenuti i zato što pitanje tumačenja i valorizacije *queer* estetskih praksi, pri čemu nerijetko nečemu što 'izvana', iz gledišta dominantnih kriterija izgleda kao promašaj, može demonstrirati vrstu virtuoznosti koju ti kriteriji ne prepoznaju. Svakako valja imati tu distinkciju na umu jer sada prelazimo na izvedbu Victorije Sin u prostoru visoke kulture.

---

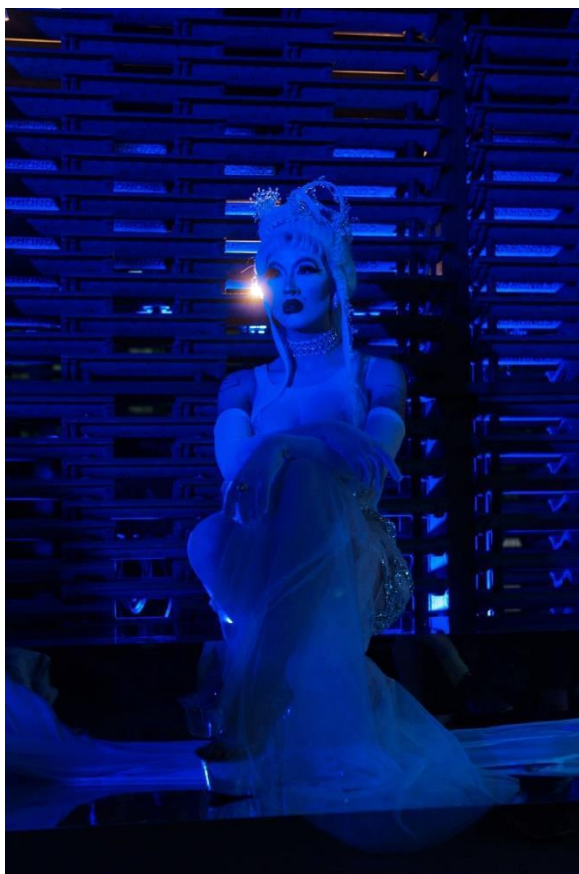
<sup>13</sup> koristim termin *strejt* jer u tom je obliku ušao govor hrvatske LGBTIQ+ zajednice, pri čemu je zadržao englesku razliku od pojma heteroseksualnoga: *strejt* je u opreci s *queer*, što nije isto kao opreka hetero i homoseksualnosti

### 3. NEBO KAO SLIKA. SLIKA KAO MREŽA.

Pogledajmo kako Sin izvodi *drag* u galerijskom okruženju. Ono što najviše razlikuje izvedbu *Nebo kao slika. Slika kao mreža*. (u nastavku teksta *Nebo*) od skeča koji sam upravo opisala jest prisutnost verbalne razine i fikcije: *Nebo* ima tekstualni predložak. Štoviše, više njih koji se javljaju u fragmentima. Preglednosti radi, pri analizi sam se odlučila podijeliti *Nebo* na tri sloja. Ova podjela prati uporabu jezika i svjetla, kao i prostore i vremena koji se na različite načine pojavljuju u izvedbi. Pri analizi ću izdvajati različite vrste objekata koji se pojavljuju, kao i pitanja linija prostora, vremena i tijela što se na različite načine organiziraju oko tih objekata. Bijelo svjetlo prati dijelove u stihovima, dok u fragmentima koje osvjetljuje prigušeno crveno svjetlo Sin u prvom licu pripovijeda sjećanja i fantazije. Plavo svjetlo prati čitanje ulomaka iz znanstvenofantastičnog romana *Babel-17* autora Samuela L. Delanyja.

Jedini glas koji izgovara sve ovo glas je sam: Sin. Kada ne čujemo govor, svira popratna elektronska glazba (autorice DJ-ice i producentice Shy One) kojoj bih zvuk opisala kao sterilan i monoton – podsjeća na pozadinsku glazbu što svira u kakvom hotelskom lobiju, aerodromu ili erotskom filmu. Kao što ćemo vidjeti, Sin pripovijedanjem i rasvjetom preobražuje izvedbeni prostor, transponira i transformira njegove vremenske koordinate, dok se scenski pokret zasniva na odsutnosti pokreta: scenska akcija u ovoj izvedbi gotovo u potpunosti može se svesti na Sinino zauzimanje različitih poza i povremeni hod između njih, korake od poze do poze. Veliku većinu vremena on: a nepokretno stoji, leži ili sjedi.

Pri analizi izvedbe pokušat ću upozoriti na različite načine na koje se pojavljuju objekti – počevši od opsesivnog postavljanja vlastitog tijela-kao-objekta same izvođač:ice preko analize 'bijelog sloja', do različitih (ljepljivih) objekata koje opisuje u 'crvenom sloju'. 'Plavi sloj' neću dublje analizirati. Budući da se radi o čitanju poduljih fragmenata iz romana, čini mi se kako bi jedini način da mu pristupimo bila detaljnija analiza teksta što nije metoda koja nas ovdje zanima, stoga ću se sada tek ukratko osvrnuti na važnost samog izbora predloška kao signal pripadnosti određenoj tradiciji: Delany je crni gej autor, a junakinja romana lik je azijske svemirske kapetanice i slavne intergalaktičke pjesnikinje. Sin, dakle, posuđuje iz *queer* nebijeke književne tradicije, a kroz tu posudbu figurama bijele ženstvenosti koje su prisutne u izvedbi pridružuje i figuru azijske žene.



Slika 6: Sin osvjetljuje plavo svjetlo<sup>14</sup>

### 3.1. BIJELI SLOJ: FEMINISTIČKA RADIKALIZACIJA NARCIZMA

Izvedba počinje, uz bijelo svjetlo, idućim stihovima:

„Ne mogu reći to što mislim

Ali mislim ono što ću kazati

Zato slušaj dok govorim, mačkice“

---

<sup>14</sup> Izvor: <https://www.clashmusic.com/live/live-gallery-shy-one-victoria-sin-%E2%80%98the-sky-as-an-image-an-image-as-a-net%E2%80%99-serpentine-galleries>

Međutim, u Nebu Sin kazuje, ali ne govori: on: a, naime, *lip-synca* snimak vlastitog glasa.

Nastavlja:

„Ovaj jezik su mi dali, on nije moj

Ovu tišinu su mi dali, ona nije moja“

Potez kojim udvaja, dublira vlastiti glas nešto je što preuzima iz repertoara tipičnih *drag* izvođačkih tehnika. No u ovom kontekstu, taj je postupak indikativan na više razina od puke uporabe *lip-synca* kao nečega što je u *dragu* uobičajeno. Podsjećam, Sin se nalazi u ekstremno ženstvenom izdanju u jednoj galeriji, dakle institucionalnom prostoru likovne umjetnosti u kojem većinu vremena pozira, postavlja se kao objekt pogleda. Izvedbu otvara stihovima koji spominju jezik i tišinu, dok šuteći sinkronizira govor koji dolazi iz vanjskog izvora (koji je istovremeno tuđ i vlastit). Uskoro ću se vratiti na pitanje glasa i šutnje, no prvo bih se posvetila stihovima koje Sin *lip-synca* i njihovoj vezi sa scenskim pokretom, tj. njegovom odsutnošću.

U čitavom 'bijelom sloju' kroz stihove se gomilaju različite formulacije o ženstvenosti, pogledu i jeziku. Primjerice, riječ „gledati“ (*to look*) u više se navrata ponavlja u petlji, sve dok ju ne prekine zvučni efekt pokvarene gramofonske ploče.

Naziv izvedbe javlja se u stihovima koji također povezuju sliku i jezik:

„Nebo kao slika

slika kao mreža

što nas drži da ne padnemo

u dubine nerazgovijetnosti“

Nadalje, izdvajam dio stihova u kojima Sin gomila različite formacije koje se vezuju uz ženstvenost tako što na žensku zamjenicu 'lijepi' različite jezične i kulturne konstrukcije:

„Ona kao stroj

Ona kao mekana prisutnost utjehe

ona kao zaštita

ona kao prijetnja

ona kao ranjiva

ona kao zavodnica“

(Niz se nastavlja.)

Poput jezika koja sam upravo opisala, poze koje Sin čitavo vrijeme poprima evociraju različite predodžbe žena – od onih koje podsjećaju na položaje tijela modela u modnim časopisima ili pistama, do poza iz repertoara prikaza ženskih likova kroz povijest umjetnosti. Ovaj postupak poziranja kao osnovne scenske radnje, povezala bih s retorikom poze kao terminom kojim likovni kritičar Craig Owens obuhvaća vizualne kodove kojima zapadna kultura (i njezina povijest umjetnosti) tretira (bijela) ženska tijela i ženstvenost kao objekt (usp. Jones 1999: 152). Međutim čin poziranja za umjetničko djelo prema Owensu (1983: 10) nije tek pasivna predaja tuđem pogledu:

„Pozirati znači predstaviti se pogledu drugog kao da smo već nepokretni, smrznuti – tj. kao da smo već slika (...) [P]oza ima stratešku vrijednost: izvodeći mimikriju nepokretnosti koju nameće pogled, ona povratno odražava njegovu moć, tjera taj pogled na predaju. Kroz suočenost s pozom, sam pogled postaje nepokretan, poza mu predstavlja zastoj.“

Riječ je o tezi koju je nadalje preuzela i zaoštrila teoretičarka izvedbe i vizualnih umjetnosti Amelia Jones (1999), uključivši ju u vlastitu koncepciju feminističkog narcizma, koju bih svakako povezala sa Sin. Prema Jones, feministički narcizam je postupak kojim umjetnice ciljano uključuju retoriku poze i opsesivno postavljaju sebe kao objekt pogleda što „proizvodi narcistički odnos daleko od konvencionalno ili pasivno ženstvenog te izokreće vezu ženstvenosti i narcizma“ tako što u prvi plan postavlja žensko (a u našem slučaju ženstveno)



tijelo (*ibid.* 175). U ovim terminima, *Nebo* kao Sinin istup u umjetničkom prostoru možemo opisati kao primjer feminističkog narcizma u vrlo snažnoj relaciji s retorikom poze. Osim što većinu vremena izvedbe Sin doslovce poprima različite poze iz širokog repertoara prikaza ženstvenih tijela – ženstvene patnje, slabosti, pokore; raznih Venera, Dafni, Olimpije itd. - u nepokretnom stajanju, ujedno izvanscenskim verbalnim slojem upisuje (nerijetko kontradiktorne) jezične formulacije ženstvenosti u vlastito tijelo koje pozira i nameće se gledateljskom pogledu. One se također upisuju u Sininu masku koja unosi dodatnu pomutnju utoliko što ulazi u različite (nerijetko još i kontradiktornije) relacije s pozama i govornim slojem. *Drag* kraljica ulazi u prostor umjetnosti, dolazi na mjesto visoke kulture i postavlja se tako da ju je nemoguće ignorirati premda većinu vremena samo stoji.

Dosad sam povezala Sininu izvedbu s pojmom feminističkog narcizma. Ta povezanost proizlazi iz odnosa prema pozi u vizualnim umjetnostima, a opisala sam kako Sin opsesivno postavlja vlastito tijelo kao objekt. Takav postupak za Jones u kontekstu kritike i teorije umjetnosti „onemogućuje nezainteresiranu evaluaciju“ (*ibid.* 9). Vratit ću se sada na pitanje (ženstvene) tišine u *Nebu*. Smatram kako postupak kojim Sin udvaja vlastiti glas dodatno komplicira procese koji ženstveno tijelo svode na objekt. David J. Getsy, teoretičar kiparstva koji djeluje u području transrodnih studija, pristupa skulpturi upravo kroz povezanost nepomičnosti i tišine. „Njezina nepomičnost je čin – performativni čin – koji utječe na osobe koje joj pristupaju“, napisao je Getsy (2014: 8). Shodno tomu, uporna tišina skulpture također je čin koji Getsy smatra pasivnim otporom. Čini mi se kako Sinin postupak možemo tumačiti na sličan način. Sin, dakle, rabi repertoar retorike poze na vizualnoj razini i pritom poštuje konvenciju koja nalaže da objekti i žene šute. Ona govori vlastitim glasom, ali taj se glas posreduje i njegov je izvor izvanjski izvođačkom tijelu. Smatram kako na taj način uspijeva pružiti, ali i nadići vrstu otpora o kakvoj govori Getsy, odnosno prokazati konvenciju unatoč tomu što ju poštuje.

Objasnila sam kako Sin komplicira vizualne kodove ženstvenosti na više načina postavljajući vlastito tijelo kao objekt. Sada ću prijeći na druge objekte koji se pojavljuju u izvedbi i spram kojih se Sinino tijelo orijentira.

### 3.2 CRVENI SLOJ: LJEPLJIVI OBJEKTI

U crvenom sloju Sin u prvom licu pripovijeda različite epizode svoje seksualne memorije i svojih fantazija. Vrijeme radnje je, dakle, prošlost, prostori su obiteljski dom djetinjstva i prostori hotela i vlaka koji pak podsjećaju na filmske prostore slučajnih seksualnih susreta. U vezi s tim svakako bih podcrtala i crvenu boju rasvjete kao signal koji prostor približuje području erotske vizualnosti. Izdvojit ću jednu epizodu fantazije preko koje ću nastaviti promišljati pitanje složenosti odnosa jezika i slike s materijalnim u *Nebu*, ovaj put uz pomoć Ahmedine koncepcije ljepljivosti objekata i imajući na umu pitanje uvjeta koji omogućuju objektima da se uopće pojave, a zatim i da postanu ljepljivi.

Publika sluša kako Sin-kazivač:ica iščekuje predmet koji je naručila s interneta, a koji bi trebao pomoći u tomu da raspetlja vlastiti odnos spram ženstvenosti. Podulje opisuje kako otvara paket i opipava objekt, predočuje teksturu, osjećaj pod prstima sve dok se napokon ne počne nazirati o čemu se zapravo radi:

„Dvije vrećice identičnog tekućeg silikona, tisuću grama svaka, s dekorativnim ružičastim točkicama koje ću zavezati na svoje tijelo. One će me dovesti jedan korak bliže bombastičnoj plavuši od koje se ne mogu odvratiti, a da je ne mogu ni smjestiti u svojoj žudnji. Moj odgovor sad je da se smjestim u središte vlastitog pitanja. Napokon saznati: Želim li seks s njom ili želim biti ona? Vječita lezbijska dilema: Želim li gledati ili želim dirati? Ili želim dirati na način koji je više od tjelesnog, seksualnog - saznati kako je to imati njezino tijelo, da me drugi ljudi promatraju onako kako promatraju nju?“

Prostetičke grudi, najvjerojatnije vrlo nalik onima koje Sin nosi u izvedbi, pojavljuju se u ovoj izvedbi kao još jedan ljepljiv objekt u Ahmedinu smislu. Dosad smo, podsjećam, već susreli: periku kao ljepljivi objekt. Kako su sve ovi silikonske 'grudi' ljepljive? Kao prvo, one doslovce služe tome da se nalijepe na tijelo, stope s njegovim konturama i postaju njihov sastavni dio. Površina im je vrlo nestabilna, promjenjiva: mekane su, pomiču se svakim dodirrom, nije ih teško probušiti. Tijelo Victorije Sin uz njih također postaje ljepljivo: one ga nadopunjuju i ono nadopunjuje njih. Tijelo-objekt i grudi-objekt postaju dio kompleksne interakcije, međusobne materijalizacije kakvu opisuje Ahmed:

„Ljepljivost površine ono je što će inkorporirati druge elemente u površinu, tako da je površina ljepljivog objekta dio dinamičnog procesa koji neprestano stvara površinu“ (2006: 91). Stoga ih je vrlo teško raspetljati u uzročno-posljedičnom smislu ili općenito bilo kako raslojiti, pri čemu ljepljivost uključuje i prijenos afekata između tih objekata, a u tom prijenosu ne može se uspostaviti odnos aktivnosti i pasivnosti po kojemu bi jedan objekt djelovao na drugi (*ibid.* 90).

Sin dalje opisuje kako osjeća hladnoću silikona, nosi svoje tijelo na potpuno nov način, kako joj se mijenja osjet propriocepcije i utječe na hod, uzvisuje ga. Nova ravnoteža tijela koja nastaje zbog nestabilnosti granice, ili uz nju, a da se ne može odrediti gdje tijelo završava a prostetika počinje. Kroz fokus na detaljima afektivnog odnosa s grudima nastavlja graditi prizor koji postaje emotivno i seksualno najnabijeniji dio čitavog *Neba*, iako je glas i dalje u poprilično bezizražajnom registru. Intenzitet proizlazi iz Sinine poze frontalne konfrontacije spram publike, kao i iz prigušenog svjetla čiji je izvor iza izvođačice, tako da publika vidi samo njezine konture u kontrastu.

Prvo tepa silikonima, jezično ih postavlja u kategoriju živih bića: „savršeni, moji prekrasni bucasti štenci“; brine se o tome hoće li se „rasprsnuti u mojim nedostojnim rukama.“ Dalje kroz niz asocijacija koji su pokrenule grudi, Sin-kazivačica transponira se u dvije umetnute epizode. Prva je epizoda povratka u djetinjstvo – grudi su ju vratile na iskustvo koje je odlikovala „ista uzbudljiva tenzija i iščekivanje“ povezano s drugim objektom na koji također vrijedi obratiti pažnju: knjigom *Kineske seks tajne* koju pronalazi u roditeljskom prostoru. Priziva, dakle, obiteljski prostor kao prostor u kojem je imala prvi intimni susret s erotskim materijalom. Osim što je taj prostor obiteljski, on je uz to i prostor ormara, što rezonira sa seksualno manjinskom osviještenošću svih gledateljica koji poznaju takve prostore. Drugim riječima, preuzima motiv ormara za koji se u *queer* kulturi uobičajeno lijepe negativne afektivne konotacije (usp. Kosofsky-Sedgwick 1990). Značajno je, stoga, što Sin ormarski prostor i susret sa seksualnošću koji se u njemu dogodio opisuje kao pozitivno, lijepo i uzbudljivo iskustvo.

Nakon ove reminiscencije koja je bila u afektivnoj vezi sa silikonskim grudima utoliko što je, kako čujemo, aktivirala sličnu „uzbudljivu tenziju, iščekivanje jer znam da će mi pružiti da spoznam dijelove sebe koje tijelo nije moglo samo shvatiti,“ Sin opisuje kako dodir silikonskih grudi, njihov osjećaj na koži, djeluje kao seksualna stimulacija. Ovaj ljepljiv objekt vodi ju dalje u opis druge seksualne fantazije u kojoj je okidač još jedan objekt koji se lijepi na površinu tijela: crveno PVC odijelo čiji osjećaj na tijelu također pobuđuje Sin.

„Ljepljivost ovisi o povijesti kontakata koji su se već utisnuli na površinu objekta“ tvrdi Ahmed (2004: 90). Sinina naracija prati upravo takvu liniju fantazije, ljepljivosti na koju su se nataložili nizovi tjelesnih senzacija, povijesti dodira i podražaja materijalima (osjećaj PVC-a i silikona na koži) i oblicima koje ti materijali poprimaju. Na oblik silikona tako se priljepljuje širok spektar seksualnih i emocionalnih veza Sin prema grudima kao fizičkom i kulturnom objektu, a PVC sa sobom dovlači značenja i senzacije koje su također u vezi prema ženstvenosti kao objektu s iznimnim seksualnim i evokativnim nabojem.

Obratila bih pažnju na načine materijalizacije silikonskih grudi, različite razine na kojima se one kao objekt pojavljuju u izvedbi - od razine fikcije odnosno fantazije do scenske suprisutnosti jednog takvog (ili možda baš tog) objekta s izvođačkim tijelom. Već sam istaknula kako su silikonske grudi objekt kojim Sin na tijelo lijepi obrise plave seks-bombe koja se također pojavljuje kao ljepljivi objekt, kao objekt žudnje i (dez)identifikacije. Nadalje, one su u neku ruku i fetišistički objekt, ali priljepljivost ih čini nečim što nadilazi fetiš. Grudi kao objekt uključuju promjenjivost površine i naglasak na značaju teksture, one zamućuju materijalnu granicu unutrašnjosti i izvanjskosti tijela. One su, konačno, objekt kakav vidimo u izvedbi kao dio *drag* persone Victorije Sin, a povezanost ovih razina manifestira se upravo zbog njihove ljepljivosti, onako kako se ona formulira u međuodnosima svih slojeva koje sam opisala, a koji proizlaze iz stopljenosti tog objekta (kao znaka, kao simbola, kao fizičkog objekta i kao dijela tijela) s tijelom Sin.

Ovakvo iskustvo stapanja s izvanjskim objektom, uza sve emocionalne veze koje Sin-kazivačica pritom opisuje možemo tumačiti i kao neku vrstu identifikacije s materijalnim, što ću povezati s konceptom pasije kao oblika interobjektivnih odnosa koju je, također s uporištem u fenomenologiji, razvila teoretičarka Vivian Sobchack (2004). Ovu ću koncepciju povezati s time kako Ahmed opisuje *queer* trenutke i na koncu predložiti kombinaciju tih dvaju pojmova da pokažem kako Victoria Sin pristupa objektima.

### 3.3 QUEER PASIJA VICTORIJE SIN

Sobchack od Merlau-Pontyja preuzima koncepciju „mesa“ svijeta (*chair du monde*) kao neke vrste zajedničke materijalnosti tijela, stvari i pojava, odnosno medija koji povezuje (objektni) svijet i (subjektna) tijela. Zatim kao ključnu karakteristiku te povezanosti predlaže ekstremno iskustvo pasije koju promatra u dva smisla: kao pasivnu i aktivnu. Pokušat ću ustvrditi kako se oba ova modusa isprepliću u Sininoj izvedbi.

U prvom smislu pasija je patnja, stanje u kojem je „tijelo-subjekt ili utjelovljeni objekt podložno volji drugih ili činovima vanjskih sila pa, utoliko što sugerira manjak intencionalne djelatnosti, pasija patnje subjektivna bića dovodi u bliski kontakt s vlastitom grubom materijalnošću i isto tako ih spaja sa svijetom pasivnih, nijemih i neživih objekata“ (2004: 287).

U drugom smislu, Sobchack pasiju shvaća kao „aktivnu predanost drugima i objektivnom svijetu, kao intenzivan, nagonski osjećaj“ (*ibid.* 288), odnosno silu koja dolazi iznutra, vuče i širi subjekt-tijelo k svijetu kroz strastvenu predanost (tuđoj) materijalnosti; kao stanje u kojem se subjekt aktivno predaje „mesu“ svijeta. Dakle, pasija se pojavljuje kao strast i kao patnja, kao posvećenost, zanos, predanost materijalnom. U oba smisla ona je ekstremna; decentrira, izmješta tijelo i subjekt, ruši njegove granice tako što proizvodi iskustvo materijalnosti i osviještenost o tomu kako je biti objektom, što znači biti materija. Smatram kako u odnosu Victorije Sin prema materijalnom možemo govoriti o obama oblicima ili smjerovima pasije. Štoviše, čak bih ustvrdila kako kroz ambivalencije koje proizlaze iz interakcije njezine scenske prisutnosti i različitih oblika ženstvenosti koje upisuje, zrcali ili odbija od njegovih obrisa, kao i različitih emotivnih odnosa u koje se postavlja spram njih – možemo govoriti o tomu da se oba oblika javljaju simultano i isprepliću se.

Promotrla bih općenito relaciju prema objektima koji čine i sastavljaju tijelo persone Victorije Sin. Prisjetimo se, primjerice, opisa odnosa prema periki koji sam navela ranije u radu. Perika se javila kao priljepljiv objekt u koji Sin ulaže strahopoštovanje i zanosi se njime, ali istovremeno taj objekt služi njoj: pomaže joj da se proširi u prostor onako kako osjeća da zaslužuje, pomaže joj da dobije i zasluži strahopoštovanje drugih tijela-subjekata.

Dolazimo, dakle, do složenog međuodnosa objektnosti tijela-kao-objekta Victorije Sin s objektima perike ili silikonskih grudi. Interobjektnost javlja se istovremeno kroz aktivnu predanost tim objektima i pasivnu podložnost spram njih. Pokazala sam i kako se sličan, no još kompleksniji odnos aktivnosti i pasivnosti, odnos koji uključuje uložnost u materiju i izlaganje materiji, uspostavio i prema silikonskim oblicima u *Nebu*.

Sada bih povezala Sobchackinu koncepciju pasije s Ahmedinim opisom *queer* trenutaka. Prema Ahmed (2006), *queer* trenuci su trenuci dezorijentacije, gubitka osjećaja jasnih granica tijela i svijeta, proprioceptijske svijesti i tjelesne koordinacije. U tom obliku, mogu se dogoditi kad tjelesna orijentacija zakaže. Takvi trenuci tjelesne smetenosti, nemogućnosti da se odrede granice tijela i svijeta, koji prema Merlau-Pontyju uzrokuju zazor, intelektualni nered, vrtoglavicu, mučninu za Ahmed su trenuci u kojima tijelo doživljuje *queer* iskustvo prostora (usp. *ibid.* 6). Budući da je uzrok neočekivani vanjski faktor koji utječe na osjećaj tijela i uzrokuje gubitak granica, ovakve trenutke možemo povezati s pasijom patnje.

Nadalje, *queer* trenuci događaju se i kada tijelo skrene s linije koju je pratilo, izgubi kurs, svijest o tomu gdje se nalazi ili kamo ide. U tom smislu *queer* trenutak može se dogoditi i kada nešto neočekivano prepriječi tijelu put. Nakon takvih doživljaja tijelo se obično pribere, osvijesti, vrati na pravi put. Budući da je za Ahmed orijentacija tjelesna i prostorna, ali i društvena, *queer* trenuci zbivaju se neočekivanim zaobilaznicama i devijacijama od *strejt* (ispravnih) društvenih linija i horizonata, kao i kroz susrete s objektima koji su *queer*, odnosno čudni ili zazorni (usp. 2006: 172). Pitanje *queer* fenomenologije (i politike) Ahmed usko povezuje s pitanjem pristupa *queer* trenucima i objektima koji se u takvim trenucima pojavljuju, pa tvrdi kako bi „*queer* fenomenologija mogla funkcionirati kao sredstvo dezorijentacije; ona ne bi prevladavala „mimoilaske“ horizontalnih i vertikalnih osi, dopuštajući iskrivljenosti da rastvori nove perspektive svijeta“ (*ibid.* 165). Pasiju bih shvatila kao takvo dezorijentacijsko sredstvo, utoliko što se radi o strastvenoj predanosti ili predanoj prepuštenosti materijalnom. Vratila bih se sada uz ove poveznice načinu pristupa objektima u stvaralaštvu Victorije Sin koji ću nazvati *queer* pasijom.

Već sam pokazala kako Sinin pristup objektima koji se materijaliziraju na njenom tijelu, ali i objektima o kojima pripovijeda, možemo tumačiti preko Sobchackina koncepta pasije kao neke vrste investiranosti u „meso“ svijeta, kao materijalnosti koja je zajednička subjektima i objektima. Vidjeli smo i kako Sin tretira te objekte na primjeru silikonskih 'grudi', kako ih pušta da se dalje lijepe i prati njihovu priljepljivost. Drugim riječima, izvodi manevar koji Ahmed opisuje kao *queer* pristup tako što dopušta da ostanu iskrivljeni, neobični, zazorni i pritom ih ne vraća na pravi ili *strejt* put. „Ne postoji ništa intrinzično *queer* u formama. Radije, *queer* kapaciteti se stvaraju aktivacijom odnosa – između oblika, spram suprotnosti ili konteksta, ili (u slučaju kompleksnih formi) u unutrašnjim dinamikama njihovih dijelova,“ ustvrdio je David Getsy (2017: 11). Pokušala sam pokazati kako *queer* pasija kao pristup izvođačice Victorije Sin prema različitim objektima koje sam spominjala (vlastitom tijelu, njegovim elementima, ženstvenosti) aktivira niz takvih odnosa.

## 4. ZAKLJUČAK

Ovaj rad bavi se različitim objektima, načinima i uvjetima njihovih dolazaka i putanja. Objektu istraživanja – umjetničkoj *drag* praksi Victorije Sin – pokušala sam pristupiti iz više kutova, prateći objekte koje u toj praksi susrećemo. Kroz okvir *queer* fenomenologije kakvu je razradila Sara Ahmed (2006) otvorila su se pitanja vezana uz orijentaciju tijela u prostoru. Pritom je postalo jasno koliku važnost materijalni i simbolički slojevi *draga* imaju za izvođačko tijelo, koliko mijenjaju njegove obrise i granice stapajući se s njim. *Drag* umijeće pokazalo se kao praksa koja ističe, ogoljuje količinu rada koji se ulaže u materijalizaciju ženstvenosti kao kulturnog objekta, pa sam na primjeru persone Sin pokušala ukazati na različite procese koji lijepe ženstvenost na konkretno tijelo. Stvaralaštvo Victorije Sin izabrala sam zato što ono reorijentira prostore na više načina. Čitavo me vrijeme zanimalo na koje se sve načine kroz njega javlja interakcija materijalnih slojeva i tekstura s kulturnim označiteljima ženstvenosti. Preko koncepta dezidentifikacije pokušala sam uvesti i emotivni naboj tog odnosa, koji sam onda istražila prateći različite ljepljive linije, putanje objekata, seksualnih i emocionalnih slojeva koje se uz njih priljepljuju.

Spomenula sam kako pojava Victorije Sin u kontekstu *drag* kulture reorijentira prostore te kulture jer se kao rodno nebinarna lezbijka u njima pojavljuje kao (i dalje) neočekivan, *queer* objekt, preslagujući nerijetko mizogine i homonormativne<sup>15</sup> linije koje ih i dalje uvelike orijentiraju. Nadalje, njezin umjetnički proboj, činjenica da nastupa u umjetničkim prostorima likovne umjetnosti koji su poprišta duge tradicije tretmana ženskih i ženstvenih tijela kao objekata, reorijentira i te prostore ulazeći u interakciju s njima putem relacija koje sam opisala u vezi s njezinom opsesivnom uporabom retorike poze i feminističkog narcizma. Amelia Jones, autorica čije sam koncepte primijenila u analizi bijelog sloja izvedbe *Nebo*, govori prije svega o intersubjektivnim odnosima koje umjetnički izvođački čin može aktivirati. Budući da mi se čini kako takvom pristupu neki dijelovi Sinine izvedbe nužno izmiču, odlučila sam se nadalje posvetiti različitim interobjektivnim odnosima u *Nebu* uz pomoć teorije interobjektivnosti Vivian Sobchack.

<sup>15</sup> Termin rabim imajući na umu homonormativnost kao političku orijentaciju. Prema Lisi Duggan, homonormativnost je „politika koja ne propituje dominantne heteronormativne pretpostavke i institucije, već ih podupire i održava“ (2003: 50).



Prateći priljepljivost vrlo specifičnog objekta koji se javlja u fikcionalnom sloju izvedbe *Neba*, došla sam do teze kako se kroz svijet izvedbe postavlja složen međuodnos tijela-kao-objekta koje gubi granice spram objektnog, taktilnog, materijalnog svijeta. Pritom sam kombinirala Sobchackinu koncepciju s teorijom Sare Ahmed rabeći sintagmu *queer* pasija.

Pojam *queer* rabila sam u nekoliko značenja. Nastojala sam pratiti neke od njegovih brojnih, raznolikih i nerijetko zaobilaznih putanja, njegovu gipkost, razne načine njegove uporabe u tekstovima koje sam promišljala pri analizi izvedbe. Gotovo u svima njima susrećemo ga u bar dva smisla: kao pitanje seksualne, ali i političke orijentacije. U teoriji Sare Ahmed *queer* uz to ima i prostorno značenje. Iskusiti *queer* trenutak ili susret znači skrenuti sa smjera, sudariti se. Međutim, ne tvrdim kako je poroznost pojma *queer* nužno pozitivna kvaliteta. Čini mi se da David Halperin (2003) nije u potpunosti pogriješio kada je izrazio skepsu oko lagodnosti kojom su se *queer* studiji i teorija smjestili u sustave produkcije akademskog znanja. Za razliku od Ahmed, Halperinu se ne dopada ljepljivi potencijal tog termina. U tekstu *Normalizacija queer teorije* opisao je važni problem na koji želim zaključno obratiti pažnju. Naime, izrazio je zabrinutost da je termin *queer* postao „generička značka subverzivnosti, pomodnija verzija 'liberalnog'“ (2003: 341). Halperin je pisao prije 15 godina, i nije bio prvi koji je izrazio takvu zabrinutost.<sup>16</sup> U nekoj mjeri možda je bio u pravu. No bogata egzegeza *queer* studijskih pristupa mnogo je više od trenda. Trudila sam se to pokazati u svom radu. Zaključio je isti tekst pozivom na reinenciju, reorijentaciju teorije: „Ako želimo da *queer* teorija ima budućnost (...) moramo pronaći načine za obnovu njezinog radikalnog potencijala – i time ne mislim na neke nove, avangardnije teorijske formulacije već, vrlo konkretno, na to da moramo preosmisлити njezin kapacitet da nas prene, da iznenadi“ (*ibid.* 343)

Vjerujem kako Victorija Sin u umjetničkoj praksi ostvaruje taj potencijal, *kapacitet da prene*.

---

<sup>16</sup> Usp. npr. Berlant i Warner (1995). Usporedimo li to sa svježijim primjerom, studijom Mel. Y.Chen (2018) usmjerenom pokušaju da „oživi“ semantički naboj pojma *queer*, nije teško zaključiti kako su problemi područja ostali isti.

## VIDEOGRAFIJA

„Sandwich“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IT8pCDq3B38>

„Define Gender: Victoria Sin's Drag Transformation,“ URL: <https://vimeo.com/221398237>

„The Sky as an Image. The Image as a Net.“, snimka nastupa

## LITERATURA

Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham i London: Duke University Press

Berlant, Lauren i Warner, Michael. 1995. „What Does Queer Theory Teach Us about X?“ u: *PMLA* 110/3

Chen, Mel Y. 2018. *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham i London: Duke University Press

Clough, Patricia T. 2010. „The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies.“ u: *The Affect Theory Reader*. ur. Gregg, Melissa i Seigworth, Gregory J. Durham i London: Duke University Press

Dean, Tim. 2015. „No Sex Please. We're American.“ u: *American Literary History*, Vol. 27, 3-1

Duggan, Lisa. 2003. *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press

Dolan, Jill. 1985. „Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles?“ u: *Women & Performance: a journal of feminist theory* - 2

Getsy, David J. 2017. „Queer Relations.“ u: *ASAP/Journal* 2-2

Getsy, David J. 2012. „Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance.“ u: *criticism* 56/1

Halley, Janet i Parker, Andrew. 2011 [2007]. „Introduction.“ u: *After Sex? On Writing Since Queer Theory*, Durham i London: Duke University Press

Kosofsky-Sedgwick, Eve. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press

Jones, Amelia. 1998. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*

Muñoz, José Esteban. 2000. „Memory Performance: Luis Alfaro’s *Cuerpo Politizado*” u: Fusco, Coco (ur.) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* London i New York: Routledge

Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York i London: New York University Press

Owens, Craig. 1985. „The Medusa Effect. Or. The Spectacular Ruse“ u: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. ur: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynn Tillman i Jane Weinstock

Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. London i New York: Routledge

Rodríguez, Juana María. 2014. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York: New Your University Press

Ruffolo, David V. 2009. “What’s Queer about Queer Studies Now?” u *Post-Queer Politics*. London i New York: Routledge

Sin, Victoria. 2015. *You’re giving me boy. It’s not feminine enough*. URL: <http://autoitaliasoutheast.org/news/3755/>

Sobchack, Vivian. 2004. „The Passion of the Material: Toward a Phenomenology of Interobjectivity.“ u: *Carnal Thoughts*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press



